

Due Cippi Chiusini dell'Antiquarium di Monaco di Baviera

(Tavv. LIII-LIV)

Tra le sculture dell'*Antiquarium (Museum antiker Kleinkunst)* di Monaco di Baviera è di particolare importanza, come esempio di arte etrusca, una base quadrangolare di pietra tufacea, scolpita nei lati a rilievo assai basso. Trovata in Chiusi nella tenuta del canonico Mazzetti assieme con altri monumenti del genere, presenta i segni di quella distruzione operata quasi sicuramente dai Tirreni stessi a forza di grossi e profondi tagli, che la ridussero a pezzi. Il proprietario stesso del podere, durante uno scavo fatto negli ultimi mesi del 1839, ebbe la fortuna del ritrovamento; quindi l'ara venne spedita ad un certo Sig. Depoletti in Roma dove fu restaurata nella forma che si osserva tuttora (Tav. LIII, A, B, C, D).

Queste notizie ci sono fornite dallo Schulze, il primo archeologo che fa menzione del monumento nel *Boll. dell'Istituto di Corr. Archeol.* del 1840 (1).

Riferisco testualmente le sue parole: « Alquanto differente è un altro di cotali monumenti spedito da Chiusi al Sig. Depoletti in Roma e quivi bene restaurato nelle sue parti dove corrisponde la rappresentazione del moribondo intieramente a quella degli altri due monumenti citati. I rimanenti tre lati ricordano determinatamente le rappresentazioni dei famosi bassirilievi di terracotta dipinti che dal Museo Borgiano nel Borbonico passarono. In un quadrato sono due vecchi barbati sedenti sopra sedie portatili con bastone nella mano. Nel mezzo di essi sta una figura ritta in piedi e in dietro di ciascuno dei seduti sta un araldo in piedi con una mano stesa e la verga levata nell'altra. La stessa composizione si ripete sopra di un'altra faccia del monumento colla differenza però che tutte le figure ivi rappresentate sono donne. Sull'ultimo lato finalmente sono due cavalieri con una figura in piedi dietro di loro ».

La descrizione (benchè ciò non sia stato prima notato da nessuno, a quanto io sappia) si riferisce dunque, come è facile capire, al cippo di Monaco, monumento di particolare interesse anche perchè presenta notevoli differenze ed anomalie rispetto a tutti gli altri esempi di questo genere e degno quindi di essere conosciuto. Infatti finora può considerarsi inedito, essendo stato riprodotto unicamente nell'*Ancient Furniture* di G. Richter; ma solo come esempio di scene funerarie etrusche e senza essere particolarmente studiato.

Il Bianchi-Bandinelli poi nelle ricerche archeologiche e topografiche su Chiusi (2) non fa menzione di questo monumento e solamente avverte che lo Schulze nel Bollettino parla di due esemplari che egli certamente doveva ritenere perduti.

(1) *Bull. Inst.*, 1840, pag. 63.

(2) R. BIANCHI BANDINELLI, *Clusium in Mon. Ant.*, XXX, col. 184.

Lo Stryk invece, nei suoi *Studien über die etruskischen Kammergräber* (a pag. 125) nella raccolta e nell'esame di tali monumenti provenienti dal territorio Chiusino, ricorda anche il nostro cippo, ma notando che è inedito, non dà che una breve descrizione della scena principale senza entrare in particolari e senza dare alcuna notizia bibliografica (1).

La scoperta dunque avvenne verso il 1840 e siccome nel 1844 s'inizia la collezione privata della famiglia del Re Ludovico di Baviera, è facile capire come, dopo breve tempo, il cippo sia giunto nella capitale del regno Bavarese (2).

Trattasi, come ho già detto, di un monumento quadrangolare composto di un blocco squadrato su cui sono lavorate in rilievo assai basso quattro scene. Il cippo presenta poi nella parte superiore un'apertura in cui doveva essere introdotta l'urna contenente le ceneri del defunto e l'uso funebre è confermato dalla scena di *prothesis* che è rappresentata sulla faccia principale (3).



Fig. 1

Le rappresentazioni vi si susseguono da sinistra a destra nell'ordine seguente: (Tav. LIII).

SCENA A — È senza dubbio la *collocatio* di un cadavere che nel nostro caso sembra essere quello di una donna, se badiamo all'acconciatura della testa simile a quella delle altre figure muliebri che le sono attorno. La defunta è adagiata sopra un *lectus funebris* e ricoperta fino alla testa con un lungo manto che scende a belle pieghe parallele lasciando libere soltanto le mani. Piangono sul cadavere quattro donne e un bambino: le prime, con la testa coperta di un velo, hanno agli orecchi grandi ornamenti che distinguono la loro casta signorile: sono dunque congiunte del morto; il secondo invece è vestito di un lungo *himation* che lo ricopre fino ai piedi. Davanti al letto una giovane donna è intenta con la sinistra

(1) A questo proposito va notato che nella sua sommaria descrizione lo Stryk parla di una figura di Tibicine, la quale invece non appare affatto nel nostro esempio. Senza dubbio sarà stato tratto in inganno da qualche falsa notizia, poichè nel resto la descrizione è esatta.

(2) Si noti che è stato inventariato con un numero bassissimo: 8.

(3) Per maggior chiarezza delle dimensioni esatte del Cippo: Alt. m. 0,48; Largh. m. 0,45 (sopra); Largh. m. 0,43 (sotto); Diam. dell'apert. 0,26.

a riordinare la coltre, mentre nella destra, completamente rovinata, doveva avere qualche oggetto ora scomparso. Dietro un'altra donna increspa la coperta funebre, mentre con la sinistra agita qualche cosa d'indecifrabile, ma per la cui interpretazione possiamo servirci di altre pietre tombali ugualmente provenienti dal territorio Chiusino (1). Potrebbe infatti essere una *lekythos* contenente l'olio, per ungere il cadavere, ma non essendo chiaro, non ci si può pronunziare. Un altro oggetto certamente idoneo all'ufficio funebre, forse un detersorio, sta in mano ad una terza figura di donna dietro la testa del defunto; mentre un'altra donna ai piedi del letto è in attitudine d'immenso dolore e par quasi che voglia velarsi gli occhi per non vedere. Tutte le figure hanno ai piedi gli alti calzari con la punta rialzata (*calcei repandi*). Completa la scena, come abbiamo già detto, un fanciulletto vicino al letto della morta con la testa alzata

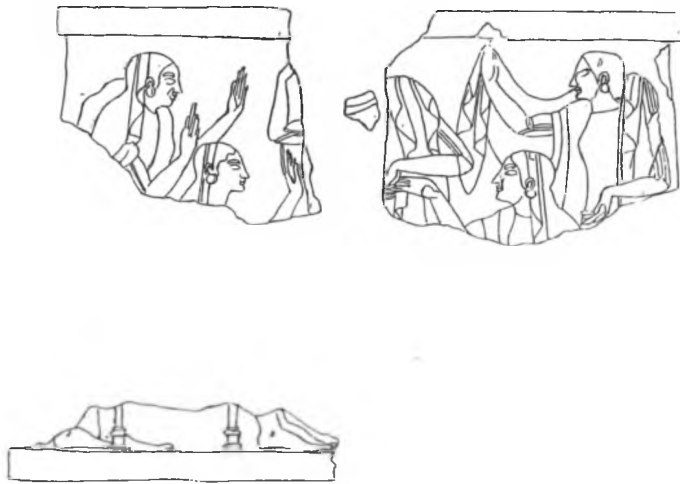


Fig. 2

e la mano sinistra nascosta nelle pieghe delle vesti; ma sulla sua espressione non posso dir nulla, poichè è quasi completamente rifatto, come del resto è una notevole parte di questo lato (Fig. 1) (2).

SCENA B — Una giovane donna adorna di ricche ed ampie vesti è in piedi tra due matrone sedute, anch'esse riccamente vestite e con grandi ornamenti agli orecchi. Dietro di loro altre due figure muliebri stanti: quella di sinistra però, in cui si nota qualche cosa avvolta sulle spalle, veste più modestamente di quella di destra, che invece fa sfoggio di ricchi drappi. Ambedue fanno gesti che sembrano di ammirazione. Anche qui purtroppo più della metà della scena è ricostruita. (Fig. 2).

SCENA C — Una scena simile a quella precedente si ripete su questo lato con la differenza che qui appaiono solo figure di uomini che hanno però gli stessi

(1) Parlerò in seguito di questi monumenti analoghi al nostro cippo.

(2) Per risparmiare a me e al lettore una noiosa e faticosa descrizione dei restauri, pubblico per le 4 scene un disegno che ne riveli solo la parte autentica.

atteggiamenti delle figure muliebri. Ho cercato con la maggior cura di distinguere, anche in questa rappresentazione, l'antico e il nuovo (Fig. 3).

SCENA D — Due cavalieri sono già lanciati nella corsa e dietro di loro appare una figura stante. I due giovani, vestiti di una corta clamide, hanno in mano le fruste e cavalcano senza sella; la figura in piedi è invece vestita alla maniera di quelle delle altre scene e ha il braccio sinistro alzato. Tutto ciò è ben chiaro sulla parte superiore della scena, essendo quella inferiore interamente di restauro (Fig. 4).

A questo punto è forse opportuno porsi la questione, se cioè quel restauro, che lo Schulze definisce ben fatto, è veramente tale, oppure può essere stato in qualche parte falsato. Ciò non è superfluo, perchè se veramente il restauratore ha avuto sotto gli occhi altri cippi, può già aver lui espresso in plastica quel lavoro che noi saremmo obbligati a fare mentalmente. Per giudicare quest'opera noi non

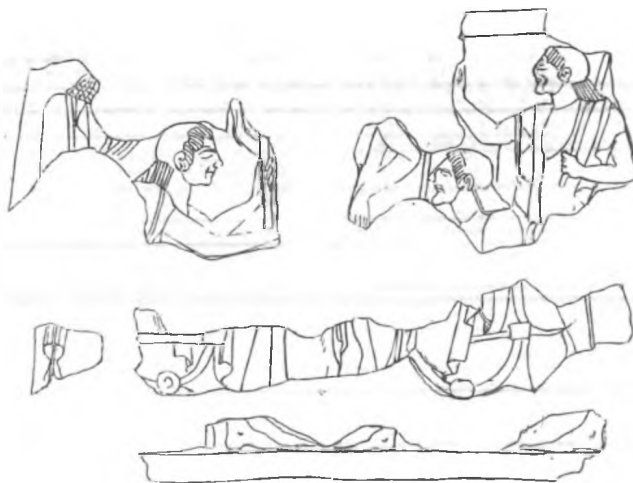


Fig. 3

potremmo che ricorrere al confronto di quel monumento che risultasse più vicino al nostro, sia per la rappresentazione come per lo stile, e che, venuto alla luce anteriormente, fosse servito di esempio al restauratore nella ricostruzione. Tale era forse il cippo che lo Schulze ricorda nella stessa sua notizia. Ma il confronto sarebbe impossibile, non avendone oggi alcuna notizia, se l'archeologo stesso non ci avvertisse che tale monumento « à la stessa rappresentazione del moribondo e delle donne piangenti che vedonsi pubblicate dal Micali dal monumento della collezione Paolozzi ».

Per almeno queste due scene quindi, sarà d'aiuto nei confronti questo celebre cippo che, pubblicato la prima volta dal Micali (1), apparve contemporaneamente nel *Museo Chiusino* dell'Inghirami (2) e che ora è finito a Copenhagen nell'*Helbig Museum* di *Ny Carlsberg* (3).

(1) MICALI, *Mon.*, Tav. 56.

(2) INGHIRAMI, *M. Chius.*, Tav. 55.

(3) V. *Bildertafel des Etruskischen-Museums der Ny-Carlsberg Glyptothek*, H. 205. POULSEN, *Katalog des Etruskischen Museums der Ny-Carlsberg Glyptothek*, p. 102.

Per quello che riguarda la ricostruzione delle scene A e B, potremo quindi fare i confronti con questo cippo ugualmente proveniente dal territorio di Chiusi (1).

Osservando la prima scena, quella cioè della *collocatio*, notiamo subito l'aggiunta di una figura che nell'esempio del Micali è il tibicine, rappresentato anche in molti altri esempi del genere come la figurazione di colui che accompagna con il suono il morto nel suo ultimo viaggio. Le donne poi, che nel nostro monumento rivelano quasi tutte una maggiore attenzione nei preparativi funebri, lì hanno invece una più forte espressione di dolore che si rivela nelle braccia poste sul capo: espressione che si accentua anche con maggior naturalezza nella figura del fanciulletto. Questi, che notiamo rivolto verso la donna avanti al letto, ci appare invece nell'esempio del Micali più logicamente e giustamente, io credo, rivolto verso la testa del morto.

L'ultima donna dietro la testa della morta, quella che nell'esempio di Monaco porta in mano un panno avvolto (detersorio), qui sembra invece che si graffi il viso, gesto caratteristico delle prefiche. Se dunque il restauratore del 1840 si è ispirato a quell'esempio, almeno per questo lato, non ha avuto una



Fig. 4

copia molto chiara e solo la figura del bambino che, guidato da un piccolo frammento dei ginocchi e dei piedi, ha magistralmente ricostruito, nel resto si è regolato secondo la conformazione dei pezzi scavati.

Così pure per la scena B il cippo Micali non deve essergli stato di molto aiuto, poichè anch'esso mancante della parte inferiore.

Forse l'esempio sarà stato un altro cippo o qualche altra opera d'arte che riportava la stessa scena, ma del resto non c'era bisogno di troppo acume per ricolmare le varie lacune e ricostruire questa rappresentazione. Per le altre due poi non è più questo cippo che può essergli servito di esempio, poichè esso è del tutto differente. Infatti dove qui troviamo la scena degli uomini riuniti, là sono quattro figure stanti armate di bastoni, le quali, secondo alcuni critici, vengono denominate come amici e accompagnatori del morto, mentre in luogo dei due cavalieri sono altre cinque donne stanti, tutte in attitudine di dolore e di disperazione. Perciò se per la struttura della scena C si sarà attenuto a quella delle donne, tanto più che ha la stessa compartizione, per l'altra forse l'artista può avere tenuto sott'occhio un altro cippo, ora al Museo di Berlino, che ci dà la stessa figurazione

(1) Non si conosce la data esatta del ritrovamento di questo cippo, ma s'intende che nel 1840 doveva essere ben conosciuto. Infatti la seconda edizione dell'opera del Micali che ne contiene il disegno è del 1835.

quantunque i personaggi vi siano scolpiti in direzione opposta (1). Noto poi che nell'esempio di Berlino, sotto il cavallo impennato, c'è una figura distesa a terra che neppure il Conze e il Kekule nella loro *Beschreibung der Antiken Skulpturen des Koeniglichen Museums zu Berlin* sanno denominare; nulla vieta però che anche qui ci sia stata in origine una figura simile.

Trovo ora interessante ricordare i cippi che presentano delle somiglianze col nostro esempio, almeno per soggetto e per stile, se non per le ripartizioni delle scene che, come ho detto, presentano tutte alcune differenze anche minime.

Abbiamo anzitutto il cippo Barracco pubblicato dall'Helbig (2), il quale rivela molte analogie col nostro esempio e con quello del Micali (Ny Carlsberg). Infatti nella scena della *prothesis* ritroviamo ancora quattro personaggi, però con la variante che qui manca assolutamente il fanciulletto e al posto dell'ultima donna di sinistra c'è ancora la figura del tibicine. Lo stato di conservazione del monumento non ci permette di considerare l'espressione della donna stante dietro la testa del morto. Ma è probabile che, come l'Helbig crede, tale figura corrispondesse esattamente a quella che ci appare frammentaria nello stesso luogo sul cippo Micali; noi non avremo che a confrontarla con quella che abbiamo riconosciuto per una prefica. Anche nel cippo Barracco poi la donna dietro il letto, adorna di un lungo velo, ha in mano qualche cosa che l'Helbig stesso definisce con molta incertezza come una *lekythos*. Per la figura che sta avanti alla kline abbiamo la ripetizione esatta di quella che abbiamo già visto sul cippo Micali. Riguardo poi alla scena muliebre anche qui ci sono delle differenze, degne di rilievo: l'atteggiamento sciolto ed elegante che osserviamo nel cippo di Monaco, nella figura ritta in mezzo alle due donne sedute, vien qui sostituito da un altro che, quantunque più naturale, a me sembra più comune e meno bello.

È una donna che, allargando le braccia, mostra ricchi drappi alle matrone sedute. Le altre donne in piedi o rappresentano delle aiutanti, oppure sono donne che, volendo comprare, osservano più da vicino le ricche stoffe. A questo punto faccio osservare che l'Helbig interpreta questa scena come una vendita di drappi (3), pur con la riserva che si tratti d'un culto prenuziale sconosciuto. Se dunque anche per il nostro cippo volessimo adattare la stessa spiegazione bisognerebbe frattanto fermarsi sull'originalità della scena e la naturalezza della venditrice che si serve della magnifica linea della sua figura per adornarsi di quelle ricche vesti e invogliare maggiormente le compratrici. Inoltre un particolare di grande importanza stilistica s'impone osservando, nell'esempio della collezione romana, la figura seduta di destra. Essa è vestita in forma solenne e porta sulla testa il *tutulus*, il classico copricapo etrusco, che invece non appare affatto nel nostro cippo. Per le altre due scene anche qui dobbiamo desistere dal confronto, perchè esse si riattaccano a quelle del cippo Micali, pur offrendo delle piccole differenze che ora credo inutile determinare.

Il Gabrici poi, nel secondo volume degli *Studi Etruschi* (4), descrivendo i principali monumenti della collezione Casuccini, già a Chiusi, ora nel Museo Nazionale di Palermo, ci parla « di una parte della base di un cippo ricostruito da

(1) Il BRAUN nel *Bull. Inst.* del 1840 ci parla, nel suo rapporto chiuso, di questo cippo che egli già sa essere in proprietà del Museo di Berlino; quindi è evidente che anche questo doveva essere conosciuto.

(2) HELBIG, *Collection Barracco*, Tav. 76, pag. 52.

(3) Delle altre interpretazioni parlerò in seguito.

(4) *St. Etr.*, II, pag. 75.

sei frammenti la quale ci dà l'angolo sinistro, dove s'incontrano le due faccie ». Due scene sole quindi potranno servirci di confronto e fortunatamente sono: quella della *prothesis*, che però appena si distingue, tanto è frammentaria, e quella delle donne, più chiara e più completa. Cominciando da questa, notiamo anche qui l'aggiunta di una figura che in questo caso dimostrerebbe senza alcun dubbio giusta l'interpretazione dell'Helbig a proposito del cippo Barracco. È una figura stante, una donna forse che ha avvolto intorno al collo e alle spalle molte di quelle stoffe che le altre donne ammirano. La figura seduta di destra poi che, a somiglianza del nostro esempio, è coperta di un velo, qui si rivolta invece con maggiore audacia artistica ad ammirare la stoffa che ha in mano la donna che le sta dietro, mentre quasi è del tutto perduta la figura stante simmetricamente opposta. Per la scena della *prothesis* non posso che notare anche qui una figura aggiunta che sarebbe posta dietro la prefica a capo del *lectus funebris*.

Un altro esempio di questa categoria di monumenti etruschi di Chiusi lo ritroviamo in quel cippo del Museo di Berlino che abbiamo già esaminato a proposito della ricostruzione per la scena dei cavalieri. La descrizione di tale monumento è stata fatta prima dal Conze e dal Kekule nel catalogo già citato, poi ripetuta nel recentissimo catalogo delle sculture etrusche dello stesso Museo fatto dal Rumpf (1). Di particolare importanza in questo esempio si rivela la scena della *prothesis*, svolgentisi nell'interno di un edificio che lo scultore ha riprodotto con scrupolosa esattezza, largo e basso, simile cioè al tempio etrusco di cui ci dà idea Vitruvio stesso. Ma anche qui gran parte di questa scena, avverte il Rumpf, è ricostruita. Per le altre figurazioni di questo cippo è inutile far confronti, tanta è la differenza col nostro monumento (2). Come abbiamo già detto, una certa analogia invece la troviamo nell'ultima scena dei cavalieri dove, oltre la figura a terra, notiamo l'aggiunta di un'altra stante, che così diventano due. Ma il più antico di questi monumenti, quantunque differente nella forma, è il celebre *cippo di Perugia* (3), che ci può essere utile mettere a confronto con quello di Monaco. Qui la scena, anche per la stessa forma circolare del cippo, risente maggiormente della processione, e infatti vi si nota chiaramente quel susseguirsi delle scene che non sempre è facile ritrovare nei cippi a base quadrata. Quello che più ci interessa del cippo perugino è la scena della *prothesis*. Qui la divisione torna simile a quella di Monaco, solo un particolare è diverso: il fanciulletto, che quasi sempre abbiamo trovato a fianco o a capo della kline a piangere il congiunto perduto, qui invece è portato da una donna accanto al morto, sul letto per l'ultimo bacio.

Questi sono i confronti che mi è riuscito di fare: essi servono ad aprire la strada per la spiegazione delle quattro scene nel nostro cippo di Monaco, alla quale ora vengo.

(1) RUMPF, *Die etruskischen Sculpturen*, tavv. 16-18.

(2) In un'altra scena di questo monumento abbiamo una rappresentazione non del tutto nuova nei nostri esempi e che merita di essere ricordata. È un triclinio funebre che nel significato simbolico rappresenta le gioie che attendono il morto nell'oltre-tombs.

Abbiamo la stessa scena anche su un cippo del Museo di Chiusi (2.286): di una scena di banchetto funebre parla lo stesso Schulze nel *Bull. Inst.*, 1840, pag. 63 a proposito di un altro cippo, a mia conoscenza perduto. Inoltre due cippi con *prothesis* e scene di triclini funebri sono a Londra (British Museum) ancora inediti e neppure fotografati, a quanto mi consta.

(3) INGHIRAMI, *M. Etr.*, vol. VI, Tav. 7⁵.

Poichè se è facile e sicura l'interpretazione che si può dare della prima scena, dove chiaramente e, con la conferma di altri cippi analoghi, noi ravvisiamo la *prothesis* del morto e vediamo nelle donne che sono intorno le congiunte piangenti e le prefiche, non così certe e chiare ci risultano le altre scene, sulla cui interpretazione molti ed insigni archeologi hanno tentato di dare il loro giudizio. Ma cominciamo ad osservare scena per scena ed, esaminando le idee degli altri critici, cerchiamo di trarne una deduzione tale che ci conduca ad una buona interpretazione.

Innanzitutto una prima spiegazione ci si offre, se vogliamo considerare simbolicamente legate tutte le scene: in questo caso siamo costretti a leggere sulle quattro rappresentazioni i punti più salienti della vita di un cittadino etrusco; dalla partenza per le armi cioè (scena D) attraverso lo sposalizio (scene B e C) fino al giorno estremo (scena A); ma questa ipotesi mi sembra sia da scartarsi a priori, perchè in tal caso la scena principale sarebbe l'ultima, mentre invece quella che ritroviamo più volte ripetuta in monumenti analoghi è proprio la scena della *prothesis* che, come abbiamo visto, conserva sempre una uguale struttura. Esaminiamo dunque separatamente le scene B e C. In B dobbiamo credere che sia una vendita di drappi? Oppure una rappresentazione del rito funebre? (1). È uno sconosciuto culto prenuziale, come crede l'Helbig, o è una scena del *connubium* secondo l'interpretazione del Gamurrini?

La prima ipotesi sarebbe convalidata innanzitutto dal fatto che nel più volte citato cippo Casuccini di Palermo la figura aggiunta è facilmente spiegabile per la venditrice di stoffe, inoltre da un particolare che si conserva sullo stesso monumento di Monaco: l'ultima figura a sinistra cioè, ha qualche cosa avvolto sulle spalle in cui, volendo, potremo facilmente riconoscere le stoffe da vendere. Ma in questo caso apparirebbe secondaria la figura centrale stante, che a me sembra invece debba spiccare tra tutto, se non altro per la maestà della sua figura, almeno che poi non le vogliamo dare quell'interpretazione di cui ho già parlato.

Ma nè questa ipotesi e tanto meno quella del rito funebre a me sembra debba rilevarsi in questa scena. Anzitutto con essa non si tiene conto che le figure centrali della rappresentazione sono quelle sedute, in secondo luogo se la spiegazione di vendita di drappi può avere una parvenza di verosimiglianza per la scena delle donne, non l'ha per quella degli uomini, che pure è con questa strettamente legata, tanto che per esempio nel nostro cippo di Monaco credo debbano essere considerate insieme e inscindibili. Qui sono rappresentati, a mio parere, i preparativi per le nozze, e siccome non si deve dimenticare quell'indubbia correlazione confermata dall'uguale ripartizione scenica, reputo cosa migliore leggere nelle due figurazioni la toletta dello sposo e della sposa. La prima ci appare mentre si pavoneggia della sua ricca veste tra due donne sedute, due anziane, io credo, che danno gli ultimi ritocchi al vestito nuziale. Ai lati, mentre nella donna di destra è facile vedere l'amica e la congiunta che ammira e loda le ricche vesti, nella figura di sinistra invece nulla ci vieta di scorgere la figura della venditrice che ha dei segni di adulazione e di complimento per la giovane sposa.

Anticipo il confronto che farò in seguito con uno dei prototipi attici di uguale rappresentazione:

(1) La prima ipotesi è dell'Helbig, come ho già detto; la seconda si trova nei cataloghi del Christ (*Führer durch das K. Antiquarium in München*) e del Sieveking.

È un *pinax attico del Museo di Berlino* (Tav. LIV, 1) (1) che ci può dare alcuni buoni indizi come prototipo di questa scena nel nostro cippo Chiusino. Vi è rappresentato certamente l'interno di una casa dove otto donne, di cui cinque sedute e tre stanti, rivelano nella loro attitudine e nei loro gesti il dolore che provano. Fra loro una si distingue per la ricchezza dell'abbigliamento, mentre le altre vestono uguali e semplici mantelli. A destra l'ultima figura in piedi ha un fanciullo fra le braccia ed è rappresentata in atto di passarlo alla compagna.

Il *Collignon*, nella *Gazette Archéologique*, 1888 (2) crede che sia una scena di Gineceo, ma riporta anche la spiegazione del *Furtwängler* che riconosce in questa riunione le donne che non hanno preso parte al corteo funebre. Ma se la compartizione della scena può darci l'illusione di un'uguaglianza, non si può fare a meno di notare lo spirito tragico della morte che aleggia sulle donne riunite nel *Pinax* di Berlino e invece la gioia e la contentezza, che si fa sentire proprio nei preparativi di un grande avvenimento, nel nostro cippo di Monaco. Come è assorta nei suoi pensieri e indifferente a tutto quello che è vita intorno a lei, la figura di donna che con la testa coperta dall'*himation* spicca come una figura principale del gruppo del *pinax* ! E come invece è contenta e si pavoneggia nelle sue ricche vesti di sposa la donna della nostra scena ! Perciò di uguale in queste rappresentazioni noi non possiamo vedere se non la divisione simmetrica, cara agli artisti arcaici, e la composizione così serrata intorno ai personaggi centrali. Anche l'altra scena, ch'è ugualmente divisa, mi sembra possa dar luogo alla stessa spiegazione. Lo sposo si veste e si arma fra due personaggi seduti, che sembrano adattargli sulla veste qualche cosa che nella ricostruzione ci appare come uno scudo, ma che in realtà doveva essere qualche grosso monile quale numerosi se ne sono trovati nelle ricche tombe etrusche. Anche qui due amici dello sposo hanno gesti di ammirazione per il compagno fortunato.

Veniamo ora alla scena D. Certo l'ipotesi che si tratti di una gara o della commemorazione del servizio militare del defunto non può scartarsi; ma come alle nozze (ricordo forse richiesto dalla pietà della moglie superstite) furono consacrate due facce, trovo più probabile che le altre due siano dedicate alle cerimonie funebri. Questa ipotesi inoltre ci è confermata da altri cippi chiusini e dalle pitture etrusche che ci riportano la stessa scena. Infatti troviamo scene di danze o anche, come nel nostro esempio, corse di cavalli per cui tutti i critici sono concordi nel riconoscere le danze e le gare che presenziano ai riti funebri. Perché dunque non far rientrare anche la nostra fra le rappresentazioni dei giuochi che si facevano in onore del defunto? Io, come ripeto, credo che questa sia l'interpretazione più appropriata per questa scena. Resterebbe oscuro il significato della figura in piedi, nella quale però facilmente possiamo vedere, o l'uomo che dava il segnale della mossa o un qualunque personaggio del rito che accompagna con il suo gesto i cavalieri già slanciati nell'Agone.

Sarebbe mio desiderio avere anche altri argomenti a conferma delle mie deduzioni, ma credo che questi, se non sicura, rendono almeno assai probabile la mia esegesi la quale, se giusta, negherebbe così una correlazione scenica anche simbolica, rivelando solo qualche tratto di vita mischiata con una semplice rap-

(1) *V. Ant. Denk.*, II, fig. 9. V. anche *Pfuhl*, Fig. 278, § 344.

(2) *Gazette Archéologique*, 1888, pag. 229.

presentazione di rito. Vedremo subito a quali origini risalgono le figurazioni e lo spirito idealistico di queste scene.

Ma ora che abbiamo passato in esame tutti questi esempi, dopo aver cercato anche di dare un'interpretazione alle quattro scene e dopo aver rilevato in ogni cippo almeno una scena o una parte simile agli altri, io credo che una sicura deduzione si possa trarre da queste analogie: che cioè tutte queste opere di scultura etrusca, i cui tipi noi sappiamo essere stati di importazione, devono derivare da un'unica fonte. E dove se non nell'arte della Grecia noi ricercheremo l'origine di queste scene così belle nella loro struttura, così ideali nella loro vita?

Ma le *lekythoi* attiche a fondo bianco o le *pitture funerarie campane* non possono certo avere ispirato agli artisti etruschi le scene dei monumenti chiusini. Infatti mentre le prime fioriscono alla fine del V o al principio del IV secolo e solo in Grecia, poichè non vengono mai esportate, delle seconde non conosciamo, almeno per le rappresentazioni che ci interessano, altro che opere della fine del IV. Così questi cippi, nei quali riconosciamo i tipi e le figure di uno stile della fine del VI e del principio del V secolo, devono essere stati lavorati su modelli di vasi greci contemporanei e della cui evoluzione si hanno echi anche in Italia. Nei vasi greci del VI secolo e trovati nel territorio etrusco noi dobbiamo quindi ricercare le origini delle nostre opere.

Il *Museo del Louvre* (1) conserva infatti un'*idria corinzia* (Tav. LIV, 3) a *figure nere* già appartenente alla collezione Campana (2) con molto colore rosso e bianco sovrapposto, che ci offre appunto sulla faccia principale la scena della *prothesis* del morto. Il defunto è esposto sopra un letto funebre innanzi al quale sta a terra uno scudo che ha per insegna la testa gorgonica barbata. Dieci donne fanno intorno i lamenti e una con ambo le braccia circonda il collo del morto. La scena è piena di iscrizioni corinzie (3).

Questo vaso, pure essendo l'*unico*, a mia conoscenza, a noi pervenuto da una *necropoli etrusca* (4), avrà certo avuto più compagni simili e ci dà quindi un esempio di quei vasi sui quali gli scultori etruschi hanno potuto ispirarsi per le scene dei cippi chiusini. Che se poi alcuni particolari di questi possono essere stati mutati, non dobbiamo dimenticare che esiste tutta una serie di altri vasi un po' più recenti, di fabbricazione attica a *figure nere*, con la stessa scena, i quali, quantunque non trovati in Italia, possono essere stati visti o su esemplari analoghi emigrati in Etruria o dagli artisti stessi in Grecia.

Così un *pseudo vaso* di uso funebre e di carattere simbolico si conserva nel *Museo di Bologna* (5). Per i caratteri tecnici e stilistici è stato datato come un esempio di ultimo stile attico a *figure nere*, quindi cronologicamente potremo anche in questo trovare di prototipo dei nostri cippi. Abbiamo poi un'altra scena di *prothesis* in alcuni frammenti di un *pinax a figure nere* del *Museo di Berlino* (Tav. LIV, 2) (6). Queste scoperte ci inducono a credere quindi che fin dalla prima metà del VI secolo (tale è infatti la data in cui si può ascrivere

(1) V. POTTIER, *Louvre* E. 643.

(2) *Consegna Campana*, Serie II. Sala B. N. 2.

(3) Nel Vaso si legge il nome di Achille, ma a noi interessa solo la figurazione.

(4) È stato trovato a Cerveteri.

(5) V. PELLEGRINI, *Coll. Palagi*, Fig. 20, N. 190. Trovato in Atene.

(6) *Ant. Denk.*, II, Tav. 11.

l'esempio di Cerveteri) gli etruschi hanno cominciato a conoscere e sono quindi stati in grado di apprezzare e di ricopiare queste scene.

Ma in ogni caso l'artefice etrusco ha saputo dare alla sua opera una impronta locale che la distingue: così anche nella ripetizione della *prothesis* greca noi troviamo nei cippi chiusini alcune rilevanti differenze che ci appaiono al primo diretto confronto.

Negli esempi greci il morto è coricato sopra un magnifico letto per la forma somigliante a quelli usati delle scene di convito e coperto tutto di un drappo funebre, che in alcuni esempi vascolari è bianco e in altri è rosso. Del *lectus funebris* solo un particolare hanno completamente ricopiato gli artisti tirreni: la piega della grande coltre cioè, che cade sempre a capo e ai piedi con una lunghezza pari. Ciò appare completamente anche in un frammento autentico sul cippo di Monaco. Questo fa supporre inoltre che il restauratore ben sapeva il fatto suo. Differenza dei riti greci da quelli etruschi è invece nell'acconciatura della testa del morto che, presso questi, è coperta del manto in modo d'avvolgere, come nel nostro esempio, anche la parte inferiore della faccia; presso di quelli invece è interamente scoperta, ma quasi sempre ornata di una corona aurea. Omogeneità di rito si rivela poi nelle donne che dovevano ungere il cadavere, le quali sia nei vasi greci, come nei bassorilievi chiusini, appaiono chiaramente come le congiunte del morto. Il figlio del morto, che a volte negli esempi greci troviamo duplicato ed anche triplicato, sta sempre accanto al letto, ora vicino alla testa ora ai piedi; donne sole poi in ambedue i riti presenziano la *prothesis*, e nelle processioni invece solo nei riti greci non troviamo mai mischiati uomini e donne. Nelle rappresentazioni greche si nota poi qualche volta anche la figura del tibicine, mentre un posto minore l'occupano le scene dei ludi funebri.

Se vogliamo poi esaminare a quale periodo dell'arte etrusca appartenga il nostro cippo, dobbiamo innanzi tutto osservare in esso i caratteri propri dell'ultimo stadio del primo periodo della nuova arte. È quella fase cioè che, nell'arte chiusina, corrisponde all'affermarsi dell'influsso attico, dovuto alla quasi esclusività che guadagnano le fabbriche attiche dei vasi fittili sulla corrente ionica che aveva già perfezionato la forma e la tecnica etrusca. Infatti se le forme artistiche, i visi così fortemente aguzzi e l'aspetto così primitivo dei personaggi, a volte atteggiandosi in posizioni false, ci ricordano lo stile dei vasi corinzi, non è difficile pure scorgere nell'idealità della scena, nei corpi un po' troppo lunghi ma dai particolari curati, i caratteri vivi dell'arcaismo attico. D'altra parte non mancano particolari i quali giungono ad un grado di perfezione tale, che mentre rivelano la sensibilità artistica dell'artefice chiusino, ci ricordano forme che l'arte attica raggiungerà solo nel suo pieno sviluppo. Così accanto al palese prototipo ionico notiamo, o alcune audacie artistiche o alcune particolari figure di donne che nella loro morbida e ideale espressione rivelano la plastica sentita e viva dell'arte attica. Due correnti alquanto diverse quindi esercitano la loro influenza su questa giovane arte che pur sempre cerca distinguersi, o dando un colorito locale ad ogni nuova forma di arte importata o rivelando forme del tutto particolari. Ce lo dimostrano prima di tutto l'alterazione del rito funebre greco, poi la tecnica stessa del modellare e infine gli abbigliamenti che acquistano un evidente carattere etrusco. Abbiamo infatti i *calcei repandi*, nè sono mancati esempi del *tutulus*.

Perciò tre arti diverse possiamo dire che concorrono alla formazione e alla tecnica del nostro monumento: l'arte ionica che tramonta, l'attica che sorge e

l'etrusca che brilla quasi per luce riflessa. Se vogliamo poi anche nelle altre arti ritrovare lo stadio che caratterizza quest'epoca, dobbiamo ricercare nelle pitture cornetane, nelle lastre fittili a decorazione dei templi e nei vasi jonico-italici i contemporanei delle are chiusine.

Un buon esempio di arte e di stile paralleli ce l'offre un vaso proprio di questo stesso Museo di Monaco già pubblicato da Sieveking e Hackl nel loro catalogo dell'Antiquarium (1). È un'anfora jonico-italica che ci rivela come, quantunque ancora sotto l'influsso jonico, l'arte vascolare etrusca risenta già del fascino potente dell'arte attica. Così in questo vaso, mentre in un lato, rappresentante Ganimede tra gli dei, rimangono gli elementi jonici individuabili nei caratteri tipologici, nei capelli, nelle vesti e specialmente nei visi così aguzzi da ricordare le teste ornamentali dei sarcofagi klazomenici, nell'altro lato, dove la rappresentazione è più bella e più viva (Deianira rapita da Nesso, inseguiti da Ercole), troviamo già molti particolari propri dei vasi attici con figure nere.

Altri elementi dello stile attico li ritroviamo nella forma del vaso, nella decorazione e nella divisione scenica. Ma anche qui l'artista etrusco ha voluto svelarsi ai nostri occhi con alcuni particolari propri dell'arte locale: è il colore alquanto giallastro dell'argilla, è la povertà e la rozzezza della decorazione, specialmente sulla seconda scena, che rivelano l'origine etrusca di questo vaso. E come questo ancora molti altri esempi sono certamente sparsi in tutti i musei del mondo. Ma a noi bastava solo ricordare il fenomeno con questo esempio caratteristico.

Così i rilievi chiusini ci mostrano nella loro pietra fetida, pur tanto lontana dai nobili marmi greci, lo sviluppo che tende all'ingentilirsi delle forme e del ritmo. Ed ecco composizioni di carattere speciale, ecco modellature tali per cui sulle masse piatte e squadrate risultano ai nostri occhi anche anatomicamente perfette le figure che sembrano graffite, con tanta leggerezza l'artista ha saputo trattarle.

Come tutti gli altri monumenti analoghi, anche il nostro cippo dell'Antiquarium di Monaco presenta alcune tracce di policromia (spec. nella scena D), ciò che convalida ancora una volta l'ipotesi che tali monumenti fossero chiusi negli Ipogei.

Grandissima dunque l'importanza di questi primi saggi di produzione nostrana. Essi ci mostrano come gli artisti Tirreni abbiano saputo far tesoro di quegli influssi che venivano loro dall'imitazione di un'arte che aveva conquistato il mondo con il suo gusto e con la sua armonia.

Così, giudicando degno di essere conosciuto questo nostro monumento, quasi dimenticato in un Museo straniero, ho stimato non inutile una riproduzione che, se non altro, serva almeno per ricordarlo.

Ai piedi di questo monumento ho trovato un altro frammento di cippo Chiusino che credo opportuno ricordare, essendo rimasto fino ad oggi pressochè sconosciuto (Tav. LIV, 4 b).

Anche questa volta lo Stryk ci aiuta e ci guida poichè, nella sua opera già

(1) SIEVEKING e HACKL, *Die Koenigliche Vasensammlung zu München*, N. 834.

citata, confrontando questo frammento con un altro pubblicato dal Micali di uguale struttura, nota la pubblicazione del Dorow a proposito del nostro pezzo.

L'archeologo francese infatti nel suo « *Voyage Archéologique dans l'Ancienne Etrurie* » (Paris 1829) a Tav. 12, pag. 27, ne ricorda il rinvenimento e, ammirandone la bellezza dello stile, ne dà anche un fedele disegno (Tav. LIV. 4 a) (1).

Vi è rappresentata la parte inferiore di un'altra scena di *prothesis* e vi si notano chiaramente le quattro figure muliebri intorno al *lectus* del morto. Sulle altre due facce poi si svolgeva una rappresentazione a cui prendevano parte: a sinistra figure maschili, a destra femminili; non è escluso quindi che queste due figure nei lati, di cui distinguiamo solo le parti inferiori delle prime (essendo il resto perduto), facessero parte di danze o processioni quali ne abbiamo già viste nei nostri esempi.

Molto più fine ed elegante dell'altro per lo stile, denota anche nel getto delle pieghe una maggior ricercatezza e una migliore rifinitura dovuta, io credo, al progredire dello stile etrusco sotto la piena influenza ellenica.

Anche il Dorow è concorde nel giudicare questo frammento molto fine e caratteristico e, aggiungo, con maggior sicurezza che per ogni altro monumento simile, degno di essere riavvicinato per la purezza di linee ai vasi attici della fine del VI e principio del V secolo avanti Cristo.

C. Carducci

(1) Nella fotografia non si vedono questi due frammenti laterali, perciò pubblico anche il disegno del Dorow più completo.



1



2



3



4



1



2



3



4



5

1 - Pinax attica del Museo di Berlino. 2 - Pinax a fig. nere del Museo di Berlino. 3 - Vaso corinzio da Caere al Louvre. 4 - Cippo chiusino nell'Antiquarium di Monaco di Baviera (dis. Dorow). 5 - Id. (fot. dall'originale)